

# FLÁVIO IMPÉRIO E A CULTURA POPULAR RELIGIOSA (1968-1973)

Marcelina Gorni

marcelinag@gmail.com

Faculdade de Artes Visuais FAV/UFG

ISSN 2316-6479

## Resumo

Este trabalho pretende identificar e analisar componentes e referências sobre a “cultura popular de massas” presentes nos trabalhos artísticos de Flávio Império entre 1968 e 1973. Buscamos estabelecer relações entre os elementos visuais do sincretismo religioso brasileiro, os quais foram identificados e problematizados pelo artista a partir do projeto de pesquisa por ele realizado junto à FAU-USP, chamado “Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas” (1972-73). A análise visa identificar como tais imagens do sincretismo popular religioso brasileiro constituem repertório de trabalho do artista nas diferentes áreas nas quais atuou e como aparecem em suas pinturas.

**Palavras-chave:** Flávio Império; cultura popular de massa; estética e crítica; arquétipo religioso; pintura.

## Abstract

This work intends to identify and analyze components and references to “popular mass culture” found in artwork of Flávio Império between 1968 and 1973. We aim to establish relationships between the visual elements of Brazilian religious syncretism, identified and thrown into question by the artist on the research project he carried out in FAU-USP named “Basic archetypes of collective unconscious in Mass Communication” (1972-73). This examination aims to identify how these images of Brazilian religious syncretism establishes a popular repertoire of artist’s work in different fields and how they appear on his paintings

**Keywords:** Flávio Império; mass popular culture; aesthetics and critics; religious archetype; painting.

## 1. Apresentação

Este trabalho é parte integrante do conjunto de pesquisas e estudos realizados pela autora para a elaboração da dissertação de mestrado “Flávio Império: arquiteto e professor”, defendida em 2004. Partimos do entendimento de que só seria possível avaliar o pensamento, os processos didático-pedagógicos e de produção artística do arquiteto considerando o conjunto de seu trabalho nos diversos campos em que atuou, uma vez que a produção artística em cada área não pode ser considerada isoladamente. O trabalho de mestrado objetivou estabelecer um quadro das relações, contribuições e trocas entre as diversas áreas de linguagens com as quais Império trabalhou. Destacou as contribuições de Império para a concepção arquitetônicas elaboradas dentro do chamado Grupo Arquitetura Nova. Buscamos ainda investigar as interlocuções e inserções de sua formação como ar-

quiteto sobre sua atuação pedagógica, assim como em seu trabalho cenográfico e pictórico. Entendendo a figura de Império como comunicador, encenador e educador, buscamos compreender o modo como ele pensava a questão da linguagem, e como trabalhava essa questão em cada área.

O trabalho de pesquisa foi concebido a partir dos levantamentos e investigações sobre o processo de constituição do pensamento artístico e de pesquisa de Flávio Império, e a partir dos debates sobre questões relativas à cultura brasileira, às questões do povo e do popular, assim como questões relativas à busca pela configuração e conceituação estética e política de uma identidade nacional brasileira no período de 1960 e 1970.

O presente texto visa estabelecer as diferentes visões relativas à configuração de uma “cultura popular de massa” presente nos trabalhos artísticos de Flávio Império em sua trajetória profissional no período 1968-1973. O objetivo foi melhor compreender sua evolução artística a partir do projeto de pesquisa anexado em seu processo como professor da FAU-USP intitulado “Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas” (1972-73). Tal projeto foi por ele elaborado como requisito para passar para o Regime de Turno Completo (R.T.C.) dentro da Universidade.

Desde suas primeiras produções cenográficas junto ao Teatro de Arena e Oficina, a questão da relação com a “cultura popular” é uma recorrência em seus trabalhos. Temas que permeiam e exploram as interfaces das aproximações com os conceitos de cultura popular e cultura popular de massa passam a ser de interesse ao artista, cenógrafo e arquiteto por toda a sua carreira. Para a presente análise, optamos por um recorte em sua produção pictórica – e cenográfica – que reflitam sobre a questão da cultura popular associada à cultura de massa, no período que envolve a virada dos anos 1970 até 1973, aproximadamente. As questões ali abordadas nos seus trabalhos desse período estão inseridas num contexto de preocupações artísticas e políticas mais amplo, de buscas e discussões sobre a abrangência e mudanças acontecidas na cultura popular brasileira, desenvolvidas por artistas e intelectuais do período.

## **2. Visões sobre a questão do popular trabalhadas por Flávio Império em suas produções artísticas**

A postura política de esquerda se refletia na produção artística da época, e nas tendências formais e estéticas que a arte assume nos anos 1950 e início dos 1960, representando assim, uma época cheia de esperanças e de configuração de um projeto de identidade nacional que se vê impedido pelo golpe militar de

1964. Marcada pelo caráter de conteúdo político, de aproximação com o que se convencionou chamar de “linguagem do povo”, muitas vezes a arte e o teatro do período incursionavam pelo Realismo socialista. Em muitos casos identificava-se essa postura estética na arte produzida pelos CPCs (Centros Populares de Cultura), onde o mais importante era fazer uma arte didática, propagandística das realidades e injustiças sociais presentes no país.

A arte adquire caráter político e torna-se um veículo conscientizador, educador e mobilizador, num primeiro momento, antes do golpe, graças aos CPCs, onde ela assumiu os contornos de agente de denúncia social. Neste sentido, o teatro épico e o teatro didático (que visava educar politicamente o povo) de Brecht do início do século, vêm de encontro aos anseios políticos da juventude artística brasileira dos anos 1960.

O trabalho de Flávio Império neste período caracteriza-se pela aproximação com a “linguagem popular”, inserido nos debates dos dois chamados grupos ideológicos com os quais trabalhou, o Arena e o Oficina. O artista permanece assim, sintonizado com os debates e propostas de engajamento político e denúncia da realidade social a que se propõe o teatro.

“Arena conta Zumbi” (1965) e “Arena conta Tiradentes” (1967) foram peças encenadas pelo Teatro de Arena, que tiveram a participação de Império na cenografia e que foram significativas dessa fase de ativismo político. Nelas o popular aparece como personificação do caráter heroico, como encarnação viva da esperança revolucionária. Os heróis nacionais acompanham a conformação do nacionalismo brasileiro desde sua origem. E a figura do herói aproxima-se nesse caso da figura do mito nacional.

Já em 1966, Império havia participado do curso “Análise Semiológica e Comunicação de Massas” de Umberto Eco, promovido então pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Constam desse período seus primeiros estudos e interesses no sentido de compreender melhor o fenômeno da comunicação de massas e da indústria cultural que começava a se consolidar no Brasil.

Em 1968 o quadro político está prestes a se intensificar e Flávio Império cenografa a peça de Chico Buarque, *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez Correa. O diferencial temático abordado por essa peça na época é que não se trata de falar sobre a classe dominante ou mesmo a classe média, mas a desconhecida “massa popular” magnetizada pelos meios de comunicação. Neste período já, “não é mais possível idealizar o povo, tal como se fazia na década de 50. A massa popular é, neste momento, temida pela força que lhe confere sua apatia e fragilidade. Era preciso enfrentá-la, nesse sentido, como um objeto ignorado.” (LIMA, 1999, p. 33) A massa disforme colocada em foco. O povo massa que “não

pensa”, ou ao qual não é permitido pensar, é devorado pela indústria cultural. Num contexto mais amplo de discussões entre artistas e intelectuais da época, o povo sem rosto massificado começa a se mostrar e se revela nas produções teatrais das quais Império participa.



Figura 1: Cena do espetáculo *Roda Viva* (1968), cenografado por Flávio Império e dirigido por José C. M. Correa. Fonte: KATZ e HAMBURGER, 1999, p. 111.

A peça *Roda Viva* foi concebida como a estrutura de uma missa, uma ritual religioso “pagão” em que o “astro do rock” vai ser sacrificado e “devorado” por seu público consumidor de massa. Ao idealizar o espetáculo, José Celso M. Correa e Império, elaboram a ideia de montar a imagem de uma missa tradicional, acontecida no contexto de um programa de televisão. Para conceber os cenários e figurinos, Império contou com os artesãos que conheceu ao pesquisar com seus alunos da FAU-USP, os cenários e indumentárias do programa de televisão do Chacrinha, naquele mesmo ano. E relata que, para a encenação, passou a investigar o universo de imagens, ícones, símbolos e referências de práticas religiosas típicas do sincretismo religioso brasileiro, encontrados na religião católica brasileira, no baixo espiritismo, na umbanda e nos terreiros de candomblé.

O espetáculo busca envolver no ato da encenação, todo o público. As discussões no teatro da época passam por propostas sensoriais que absorvem e envolvem o espectador no ambiente da representação, integrando-o na obra, buscando eliminar a separação entre público (plateia) e artista(s), tornando todos produtores. Essa postura é colocada por grandes nomes do teatro da época como Grotowski, Julien Beck e Judith Malina. Suas posturas artísticas e profissionais se orientavam imaginando-se transformar a realidade de forma participativa. A discussão nos vários campos artísticos do período visava eliminar a distância entre arte e público.

A partir da década de 1970 irá ocorrer, cada vez com mais frequência e maior intensidade, o questionamento dos princípios artísticos e sociais pautados na racionalidade tecnológica moderna. Generaliza-se a crítica da ciência cartesiana, racional e exata. Questiona-se a racionalidade objetiva, voltando-se para “arquétipos fundadores” e que trazem a dimensão subconsciente, subjetiva, irracional, caótica, que está nas profundezas de todo ser humano à tona. Os movimentos de contracultura desempenham junto aos movimentos artísticos do mesmo período papéis muito importantes. Os movimentos estudantis de 1968 sem dúvida foram um grande catalisador e uma referência para as mudanças de comportamentos e das demais manifestações por direitos de classe que se viram refletir em toda parte na década de 1970.

Flávio Império continua trabalhando simultânea e intensamente com o Arena e o Oficina até o início da década de 1970 quando, em razão de perseguições políticas, José Celso Martinez Correa além de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre (seus colegas de docência na FAU-USP e de escritório de arquitetura) são obrigados a deixar o país. Nessa época o cenógrafo e artista, segundo suas próprias palavras, sente-se solitário e volta-se mais para o interior de si mesmo. (LIMA, 1999, p. 35)<sup>1</sup>

A partir de 1971, Império produz mais pinturas (serigrafias) do que espetáculos e “mergulha fundo numa metafísica individual”, segundo suas próprias palavras. Atento com relação ao caráter popular, mas não o popular idealizado e romantizado – puro, rural, preservado da contaminação da civilização, inocente e bruto. Ele vai passar a se interessar pelo “homem popular urbano”, pertencente a uma cultura popular mediada, filtrada e contaminada pela indústria cultural. Interessam-lhe os elementos da cultura popular permeada e imbricada como cultura de massa. O popular na interlocução com os “novos” meios da comunicação da arte e da indústria. Ele se preocupa com os elementos de uma cultura popular

1 Como Mariângela A. Lima escreve sobre a produção teatral do período: “Não deve ter sido fácil para quem ficou no país sem turma, trabalhando profissionalmente em espetáculos isolados, sem projetos a longo prazo e sem sustentação de um programa artístico que poderia ser assumido ou contestado, mas fornecia, sem dúvida alguma, uma base para o trabalho criativo.”

de massa para apropriar-se deles, intervir neles e trabalhá-los, transformando-os e re-significá-los em seus quadros e espetáculos.

A preocupação do artista é identificar os mitos (e arquétipos) – imagens e símbolos com alto poder comunicacional, presentes na televisão, revistas e folhetins. A iconografia dos meios de comunicação de massa, e o trânsito entre imagens de caráter tanto arcaico, como moderno, passam a interessar-lhe no trânsito e junção desses dois aspectos. Passa a pesquisar a iconografia da cultura religiosa brasileira sincretista, e que podem ser identificados através de arquétipos representativos dessa cultura. Daí o projeto de pesquisa que surge como um instrumento de dentro da academia – e de sua vida docente – para subsidiar suas pesquisas pictóricas e experimentações espaciais sobre o imagético popular.

Este período de sua produção artística pode ser identificado com as pesquisas por ele elaboradas em seu projeto de 1972. A partir dessa data, e através dessas pesquisas por parte de Flávio Império, as características de seus quadros mudam essencialmente em relação a seus trabalhos anteriores. Seus quadros anteriores a 1972 caracterizam-se essencialmente por montagens e colagens interpoladas por pintura. Essas técnicas continuam sendo essenciais em suas pinturas a partir de 1970, juntamente com o advento da serigrafia, que permite a rápida reprodução de padrões e desenhos em diferentes resoluções pictóricas, de caráter muito gráfico, e que favorece tanto a realização de cenários quanto cartazes e indumentária de todo tipo.

Mas a principal inflexão no trabalho plástico de Império está no fato de que os temas por ele retratados alteram-se sensivelmente: de temas ligados ao imperialismo norte-americano, injustiças sociais, ditadura militar, repressão, etc. passamos a observar imagens subjetivas, de profundo caráter simbólico e interiorização psicológica. Temática mística, cósmica, religiosa, e até onírica passam a ser seus preferidos.

### **3. O Projeto de Pesquisa: “Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas”:** leituras, questões e conceituações

O Projeto de pesquisa apresentado por Flávio Império à Comissão de Regime de Turno Completo (C.R.T.C.) da USP em 1972 é bem sintético e objetivo.

Nele o artista se propõe a fazer uma pesquisa sobre temas relacionados à cultura religiosa sincrética brasileira, fenômeno regional, e, portanto, localizado. Mas, no entanto sendo lido a partir dos pontos de vista do inconsciente coletivo, conceituado por Carl Jung, da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, e tendo em vista a indústria cultural e a cultura de massa que naqueles anos estavam

começando a ser mais aprofundados como fenômenos socioculturais presentes em praticamente toda cultura ocidental. Na redação do projeto de pesquisa, Império faz referências também a vários estudiosos do campo da comunicação visual. Além de Umberto Eco e estudiosos sobre a televisão, ele faz referências aos pensadores Edgar Morin e Marshall McLuhan.

O produto final da pesquisa não se constitui numa monografia ou relatório dissertativo, mas em relato comentado sobre obras de arte – pinturas e espetáculos – que comentam e discutem os temas por ele estudados. Nesse sentido, não há por parte do artista um comprometimento em aprofundar as questões teóricas. Produtos esses que se constituem na produção de um espetáculo de poemas com Walmor Chagas chamado “Labirinto” (1972), na cenografia de um filme intitulado “Santuário de N. Senhora Aparecida” (direção Djalma Batista) e numa série de pinturas. O artista destaca as experimentações na integração de diversos meios de comunicação de características diferentes na concepção do espetáculo teatral com Walmor Chagas: poemas, música, direção de ator, fotografia, projeção de slides, etc., tudo reunido na síntese teatral do espetáculo.

Império começa o texto de seu projeto falando de Jung e da psicologia moderna. Cita “estruturas arcaicas” presentes em cada época e que moldam “modelos e imagens simbólicas e alegóricas”. Segundo ele, esses modelos são aproximações subjetivas de arquétipos do universo religioso de cada população.

Mais adiante no texto do projeto, ele cita o fato de elementos diferenciados, surgidos em culturas diferentes, estabelecerem bases inconscientes comuns, encontrando uma mesma estruturação para elas, na ocorrência sistemática dos elementos sígnicos em todas as culturas, “supondo comum sua origem anímica e universalizando os impulsos que a produzem.” (IMPÉRIO, 1972, s/p) Para Jung, o “inconsciente coletivo” é responsável pela “produção espontânea de mitos, visões, ideias religiosas e certas variedades de sonhos que são comuns a diversas culturas e períodos da história. (...)” (IMPÉRIO, 1972, s/p)

A antropologia estrutural de Lévi-Strauss vê a sociedade como uma Estrutura, um complexo entrelaçamento de relações, regras, hábitos e costumes. Tais elementos são inseparáveis e estão sempre inter-relacionados.

A antropologia estrutural parte primeiramente das análises estruturalistas da linguagem e da linguística. Isso é significativo na conceitualização da antropologia estrutural uma vez que “para Lévi-Strauss, o fato cultural que domina os outros é a linguagem; sem ela nenhum setor da cultura é sequer pensável.” (LEPARGNEUR, 1972, p.59)

Em continuidade à leitura do projeto de pesquisa, Império afirma que o universo iconográfico da sociedade industrial trabalha principalmente com dados

subjetivos. Evidencia-se aqui a sua preocupação com o universo comunicativo da propaganda, com a “manipulação psicológica” das campanhas publicitárias e com a questão da indústria cultural como um todo.

#### 4. As obras pictóricas resultantes do projeto de pesquisa

Seus quadros da década de 1960 são carregados de um conteúdo político claro e objetivo, onde os elementos “pop” deixam evidenciada a mensagem política direta. Trata-se de pintura de clara denúncia da situação política e social que o país vive naquele momento.

A partir de 1970, sua intencionalidade artística e a própria política, mudam de lugar. Os seus quadros passam a envolver uma complexidade figurativa característica e intensa. O vigor do desenho e da cor assumem maior espaço em suas produções do que as anteriores experiências com materiais alternativos dos anos 1960.

A sua produção artística a partir de 1970, dado o tenso estado político que o país atravessava, configura-se como uma postura política intensamente introspectiva e identificada com os elementos mais interiores dos não convencionais modos de vida e costumes tradicionais. As questões sobre o popular brasileiro estavam impressas nas pesquisas sobre o sincretismo religioso, as culturas mais longínquas e mais regionais, convivendo lado a lado com o desenvolvimento das mídias e da comunicação de massas.

Em seus trabalhos ligados à temática religiosa sincrética brasileira, podemos observar que diversos quadros como a série dos três santos: “Sou João”, “Sou Pedro” e “Sou Antonio” (1972); “São João Batista” (1972) e mesmo o “Preto Velho” (1973), utilizam-se da forma de aro, como uma espécie de “auréola” cercando os temas das referidas pinturas. Os rostos nessa série de trabalhos são quase sempre contornados com esse círculo ou com um losango, como acontece no quadro “Anjo Novo” (1972).

Sobre algumas dessas pinturas o psicólogo José Angelo Gaiarsa publicou artigo na Revista Planeta n. 11, julho de 1973, cujo título era *A Arte Fantástica de Flávio Império*, onde ele analisa as imagens simbólicas ali representadas.

Gaiarsa classifica o quadro “A Descida do Corcovado” (1972) de “O Mutante e o Imóvel”. As imagens desenvolvidas nesse período da pesquisa pictórico-cromática de Flávio Império apresentam um céu que é ligeiramente diferenciado uma vez que não se apresenta como um céu transparente, aberto. Trata-se sempre de um céu saturado cromaticamente, apresentando pinceladas expressivas e pungentes. Constitui-se quase em uma atmosfera de outro nível, uma atmosfera representativa de outra dimensão que não esta em que vivemos, mas uma dimen-



são mítica, certamente simbólica, uma imagem do inconsciente e do sonho. Tal atmosfera constitui-se de um cosmo próprio e diferenciado. Sempre constituído por outras imagens e referências diversas, frequentemente simbólicas e oníricas.



Figura 2: Pintura montagem “A Descida do Corcovado” ou “Ogum” (1972).  
Fonte: KATZ e HAMBURGER, 1999, p. 210-12.

Já o quadro “Árvore da Vida” ou “Preto Velho” (1973) é chamado por Gaiarsa de “O Forte”. Este quadro constitui-se de uma composição modular, onde temos sobreposições de imagens. Um quadro que faz a montagem de pelo menos quatro imagens arquetípicas. Dois deles são arquétipos da Umbanda: o “preto velho” e o “galo preto”. No topo do quadro temos o arquétipo da cultura oriental, a “árvore da vida”, símbolo de imortalidade, permanência, que segundo a arte cristã é símbolo do paraíso dos fins dos tempos. (BECKER, 1999, p. 33) E no extremo inferior do quadro saindo do galo, temos o “ovo”, símbolo de fertilidade, nascimento. Segundo Becker, o ovo aparece em diferentes culturas:

como germe da vida, símbolo muito difundido da fecundidade. – nas concepções místicas de muitas culturas encontra-se o ovo cósmico que, como símbolo da totalidade de todas as foras criadoras, boiava sobre as águas primordiais e fez nascer de si o mundo inteiro, os elementos ou, às vezes, inicialmente o céu e a terra. (BECKER, 1999, p. 208)

As imagens dos sonhos e do inconsciente raramente precisam ser verossímeis. Os quadros de Império dessa época apropriam-se disso e frequentemente apresentam-se como imagens quase surrealistas.

As quatro figuras estão como que integradas uma na outra, num esforço de fusão num mesmo espaço pictórico. Arquétipos de culturas, origens e significações diferentes, adquirindo nova e diferenciada significação por sua própria justaposição.

Neste quadro o círculo, o “aro” que “coroa” a figura humana do quadro, assume a forma da árvore da vida, que realiza a fusão do corpo do “preto velho” com o “corpo” da própria árvore.

A árvore sai do peito do preto velho e a ele está definitivamente ligada e relacionada. Integrando-se à figura do homem sentado, a árvore ergue seus troncos, configurando-se e coincidindo-se com o lugar dos pulmões, do coração e das artérias do homem.



Figura 3: Pintura “Preto Velho” ou “Árvore da Vida” ou “O Cozinheiro do bar da esquina” (1973).

Fonte: KATZ e HAMBURGER, 1999, p. 235.

No quadro “O Nascimento Atômico” (1972) observamos novamente em evidência o arquétipo do “ovo”, só que dessa vez numa situação particularmente interessante, uma vez que se associa à barriga da mãe geradora do “filho explodido e voador”. O ovo, a casca voadora e explodida, está aqui explicitamente fundido a outra imagem óbvia de fertilidade: a mulher grávida. A mulher espalhada no espaço, um cosmos próprio, com uma atmosfera etérea na qual sua própria imagem parece diluir-se. O foco do quadro fica reservado ao filho que sai voando de sua barriga numa trajetória diagonal, para ser recebido por uma paisagem acolhedora.

O ovo neste caso é o próprio “nascer” do dia (pleno alvorecer), mas é também o nascer do menino. Nesse, como em outros quadros, temos representada uma paisagem natural, que ainda não sofreu a ação do homem. Ele procura frequentemente representar o mundo natural, primitivo, intocado. Esse mundo sendo a melhor representação do inconsciente coletivo e da “memória arcaica” humana, na qual frequentemente se baseiam as imagens dos trabalhos dessa fase. O espaço, a terra, o céu, a natureza enfim, em seu estado puro, intocada, gera o ser humano.



Figura 4: Pintura em díptico “O Nascimento Atômico” (1972). Fonte: KATZ e HAMBURGER, 1999, p. 243.

Na série de pinturas: “Sou João”, “Sou Pedro” e “Sou Antonio” (1972), uma característica que se nota frequentemente é a presença do símbolo do círculo. Este se encontra geralmente “emoldurando” as cabeças dos seus personagens. Como estes se tratam de santos, é claro que há uma correlação entre essas imagens e auréolas. Em *O Homem e Seus Símbolos* existe um capítulo só sobre a simbologia do círculo. De acordo com Jaffé, “podemos considerar mandalas as auréolas de Cristo e dos santos cristãos das pinturas religiosas.” (JAFFÉ, p. 1992, p. 241)

Segundo a Dra. Marie-Louise Von Franz, o círculo é o símbolo do *self*, sendo que o círculo:

expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza. (...) o símbolo do círculo (...) indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização. (VON FRANZ apud JAFFÉ, p. 1992, p. 240)

Os círculos aparecem explicitamente como citações de auréolas nessa série de três quadros dedicados às imagens dos santos das festas juninas: São João, São Pedro e Sto. Antonio. O círculo está em volta dos rostos desses santos, e o interessante nesses quadros é o seu título inscrito dentro dos próprios quadros, ao redor das auréolas de cada santo, com os dizeres: SOU JOÃO, SOU PEDRO e SOU ANTONIO. É como se as palavras inscritas nas imagens traduzissem através da palavra (e do som) o significado do símbolo do círculo ali representado, ou seja, o *self*, o ser único, a totalidade interna de cada

entidade ali representada. Afirma através de palavras, a condição de ser íntegro e totalizante provido de uma psique, de cada uma das imagens. O que já se encontra simbolicamente colocado através dos círculos ao redor das mesmas.



Figura 4: Tecido com impressão serigráfica da série santos de festas juninas, “Sou João” (1972).  
Fonte: KATZ e HAMBURGER, 1999, p. 207.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Ed. Paulus, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. Público, Privado, Despotismo. In NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. 1ª. Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 345-390.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*, Petrópoles: Ed. Vozes, 1998.
- GAIARSA, José A. A Arte Fantástica de Flávio Império. In *Revista Planeta*, n. 11, São Paulo, p. 54-63, jul. 1973.
- GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*, Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, EESC-USP, São Carlos, 2004.
- IMPÉRIO, Flávio. Plano de Pesquisa para Regime de Turno Completo (R.T.C.) - Auxiliar de Ensino, título *Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*, FAU-USP, São Paulo, 1972.

JAFFÉ, Aniella. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In JUNG, Carl Gustav (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho, 12ª. edição, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1992., p. 230-271.

JUNG, Carl Gustav, *Memórias, Sonhos e Reflexões*, 6ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1963.

JUNG, Carl Gustav (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho, 12ª. edição, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1992.

KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.), *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, São Paulo: Edusp, 1999.

LEACH, Edmund. *As Idéias de Lévi-Strauss*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro – História de Uma Ideologia*, 3a. edição, São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

LEPARGNEUR, Hubert. *Introdução aos Estruturalistas*, São Paulo: Ed. Herder, 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*, 2ª edição, Portugal: Ed. Presença, 1952.

LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a Cenografia do teatro Brasileiro. In: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.), *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, São Paulo: Edusp, 1999, p. 17-38.

MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

PAES, M. H. Simões. *A Década de 60*. 3a. edição, São Paulo: Ed. Ática, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política – 1964-1969*. In *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

STORR, Anthony. *As Idéias de Jung*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

---

## Minicurrículo

Marcelina Gorni possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo - EESC-USP (1999) e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - EESC-USP (2004). Atualmente é professora assistente do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAV-UFG. Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).